

# 変転する世界の静止点で

—— “Burnt Norton” 研究 ——

池 谷 敏 忠

## はじめに

「変転する世界の静止点で」 (“at the still point of the turning world”)<sup>1</sup>という表現は、T. S. エリオット (Thomas Stearns Eliot, 1888–1965) の「白鳥の歌」といわれる長詩『四つの四重奏曲』 (*Four Quartets*, 1943) の第一の四重奏曲「バーント・ノートン」 (“Burnt Norton”, 1935) の中心的なモチーフだが、現代ほどその詩想の意義が再確認され痛感される時代はないだろう。

エリオットは、『荒地』 (*The Waste Land*, 1922) の荒廃と不毛から出発し、「うつろな人たち」 (“The Hollow Men”, 1935) の悲惨さを経て、アングロ・カトリシズム回心後に書いた「聖灰水曜日」 (“Ash Wednesday”, 1930) の宗教的世界を深めて到達したのが『四つの四重奏曲』の瞑想の世界であった。

この『四つの四重奏曲』は楽聖ベートーベン (Beethoven, 1770–1827) の後期の四重奏曲をモデルにして作ったといわれ、全体としては時間をテーマとし、空気、土、水、火の四元を柱に、それぞれ思い出の地、父祖の地、旅の地、祈りの地を取り上げた四篇を集めたもので、音楽の形式で人間の宿命の超克を探究した「愛の悲歌」ともいえよう。

詩集の冒頭には、エピグラフとしてヘラクレイトス (Heraclitus) の二つの断片がのっており、これはディールス編の『ソクラテス以前の哲学者の断片』(H. Diels: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 1952) が典拠になっている。原文はギリシャ語だが、C. A. ボーデルセン (Bodelsen) の研究書に所載の英訳<sup>2</sup>を引用し、拙訳を付す。

Although the Word (Logos) is common, yet most men live as if they had a private insight of their own. (Fr. 2)

ロゴスは共通のものなのに、多くの人間は自分だけの見識を持っているような生き方をしている。(断片 2)

The way up and the way down are the same way. (Fr. 60)

上への道も下への道も同じ一つのものだ。(断片 60)

ヘラクレイトスの断片は、流転する万物の根本にはロゴスがあり、真理に近づく道は一方通行ではないこと、また二面性を持っていることを示しているとみられるが、この考え方は『四つの四重奏曲』において、より現代的に、より宗教的に展開されている。本稿ではこの長詩の第一の四重奏曲である「バート・ノートン」を取り上げ、エリオットの詩想を探究したい。

バート・ノートンは、イギリスのグロスターシャーにある古い荘園の名で、17 世紀には領主の邸宅であったといわれ、1934 年の夏にエリオットが訪れたときは廃園だったようだ。いわば思い出の地といえる。

この詩は 5 部に分かれ、第 I 部は過去、現在それに未来の関係についての瞑想と、記憶における「在ったもの」と「在ったかもしれないもの」の持続についての瞑想で始まる。そして、この瞑想にはエリオットが若い日にパリで講義を聞いたベルグソン (Bergson,

1859-1941) の「持続」(“Durée”) の思想が投影されていると考えられる。

以下、ボーデルセン、ピーター・ミルワード (Peter Milward)、ジュリア・マニエイツ・ライベタンツ (Julia Maniates Reibetz) らの研究書を参考にしながら「バート・ノートン」を読み進みたい。原文は著作権の関係で全文を引用することができないので、各部の初めに拙訳を引くことにする。

## I

現在の時間も過去の時間も  
 おそらく未来の時間の中に存在し、  
 未来の時間は過去の時間に含まれている。  
 もし総ての時間が永遠に存在するなら  
 総ての時間は贖うことができない。  
 存在したかもしれないものは一つの抽象  
 永遠の可能性のままなのは  
 思索の世界の中だけだ。  
 存在したかもしれないものと存在したものは  
 いつも存在する一つの終標を指示している。  
 足音が追憶の中で木霊して  
 私たちが通ったことのない通路を下り  
 決して開けたことのない戸口に向かい  
 薔薇園に入っていく。私の言葉は  
 こうして君の心に木霊する。

けれどもどんな目的で

薔薇の花卉の塵を乱すのか  
 私には判らない。

## 他の木霊たちも

その園に住んでいる。ついて行こうか？  
早く、と鳥はいった、彼らを探せ、探せ、  
角を曲がったところ。最初の門を通り、  
私たちの最初の世界に、ついて行こうか  
ツグミに惑わされて？ 私たちの最初の世界に。  
そこに彼らはいた、厳めしく、姿を見せず、  
ふんわりと動いている、枯れ葉の上、  
秋の暑さの揺れる大気の中、  
それから鳥が叫び、茂みに隠れて  
聞こえない音楽に答えた、  
それから見えない視線が交差した、なぜなら薔薇は  
見られる花の表情をしていたから。  
そこに彼らはいた、迎え迎えられる客として。  
そこで私たちが動くと、彼らも正式の型通り、  
人けのない小道をツゲの丸い植込みに行って、  
水気のない池をのぞき込んだ。  
乾いた池、乾いたコンクリート、茶色の縁、  
それから池は日光の幻の水で満ちた、  
するとハスは静かに静かに蘇った、  
表面は光の心からきらめいた、  
彼らは私たちの後にいて、池に姿を映していた。  
それから雲が流れ、池は空になった。  
行け、と鳥はいった、木々の葉は子どもたちでいっぱい、  
隠れて興奮し、笑いを含んでいたから。  
行け、行け、行け、と鳥はいった。人間は  
とても多くの現実には耐えられない。  
過去の時間と未来の時間  
存在したかもしれないものと存在したものは

いつも存在する一つの終標を指示している。

Time present and time past  
Are both perhaps present in time future,  
And time future contained in time past.<sup>3</sup>

冒頭の三行で、詩人は「共存する時間」(“co-existent time”)<sup>4</sup>の存在を認め、過去、現在、未来という総ての時間の「連鎖」(“the concatenation”)<sup>5</sup>を示す。後になって、詩人は「過去と未来の時間の連鎖」(“the enchainment of past and future”)<sup>6</sup>とも表現する。

しかし、問題は次の二行で、その意味については英米の研究者の見解も様々だ。

If all time is eternally present  
All time is unredeemable.<sup>7</sup>

研究者の間ではほぼ共通している考え方は、総ての時間は現在に集中し、永遠にいまここであるものは贖えない、というものだが、これは平凡すぎる。“redeem”という言葉の宗教的な意味が読みとれていないからだ。

諸家の見解の中で最も妥当とみられるのはスティーブン・スペンダー (Stephen Spender) のそれだ。彼はエリオットに次ぐ世代の代表的詩人であるだけに、エリオットの意図をよく汲んでいるといえる。

If everything is predetermined, then is not the future, just as much as the past, part of a fixed pattern? The word “perhaps” has great weight because it casts doubt on the idea that we live in a past-present-future coexistent time, completely predetermined, and suggests that the opposite of the statement “all time is unredeemable” may be true. The sense of the statement

is that since time is redeemable, then predetermined time cannot be true, the truth lies in timelessness experienced within but outside time.<sup>8</sup>

もし総てのものが前もって決定されているとすると、未来は過去とちょうど同じように、不変のパターンの一部ではないだろうか？「おそらく」という言葉が偉大な重みを持っているのは、私たちは完全に前もって決定された過去・現在・未来の共存する時間の中に生きているという考えを疑い、「総ての時間は贖うことはできない」という詩句の反対が真実であろうということを暗示するからである。その詩句の意味は、時間は贖えるので、前もって決定された時間は真実であるはずがないということであり、真実は時間の中で経験されるものの時間の外にある超時間性（永遠性）の中にあるということだ。

エリオットの時間についての瞑想は次の五行で終わる。

What might have been is an abstraction  
Remaining a perpetual possibility  
Only in a world of speculation.  
What might have been and what has been  
Point to one end, which is always present.<sup>9</sup>

「存在したかもしれないもの」は完全に非現実的になり、単なる抽象的なものになってしまう。「存在したかもしれないもの」は決して「存在したもの」ではなく、「かもしれないもの」の選択はただ私たちの思索の中でだけ可能なのだ。しかし、「存在したかもしれないもの」は永遠に存在する一つのリアリティを指示することができる。

時間の瞑想のあと、詩は追憶の世界に進み、薔薇園に入っていく。  
“the memory” はエリオットの『荒地』冒頭の三行目に “memory and desire” として使われ、ベルグソンの著作でも『物質と記憶』(*Metiere et Memoire*, 1896) という題にみられる。

薔薇園はこの世のものとは思われない至福の経験の象徴といえるが、薔薇のイメージはエリオットの「うつろな人たち」、「聖灰水曜日」にも出てくる。また、園は英文学でも重要なイメージで、マーベル (Marvell, 1621-78) の園をまず想起させられるが、その源は「エデンの園」(Garden of Eden) であることは論を待たない。再生の象徴とみられる。

“Disturbing the dust on a bowl of rose-leaves”<sup>10</sup> という一行は直接的には過去の記憶を呼びさますことを意味するが、“dust”は聖書にもみられる言葉で、「塵の身は塵に帰す」(“Dust thou art, to dust returnest”) という葬儀の祈りの一節を思い出させる。

園には他の木霊たちも住んでいて、鳥の呼び声のリズムが子どもたちの「かくれんぼう」(“hide-and-seek”) 遊びを刺激する。最初の門を通して最初の世界へ。それは子どもの純真、無垢の世界、エデンの園の世界でもある。

“the deception of the thrush” はリアリティと幻想を混乱させるツグミの姿を表わす。ツグミは『荒地』にもみられ、その鳴き声は水の音に聞こえる。これも “the deception” といえる。

そして、私たちの最初の世界。そこにいた “they” はいったい何者なのだろうか。“dignified” という形容詞がついているので子どもたちではなさそうだ。“invisible” だから木霊とも考えられるが、むしろ、リアリティの世界からの訪問者と考えの方がふさわしい。

やがて、鳥が “the unheard music” に答えて鳴いた。その音楽は神の御言葉を意味するのか。キーツ (Keats, 1795-1821) の「ギリシア古壺に寄せるオード」(“Ode on a Grecian Urn”) に「聞こえない音楽は聞こえる音楽よりなお美しい」(“... those unheard / Are sweeter ...”)<sup>11</sup> という詩句があった。そして、“the unseen eyebeam” が交差する。それは父なる神の視線なのか。“unheard”

とか“unseen”は通常の知覚を超えるもので、人間を超えるものを暗示しているのは確かだ。

それから私たちは水の涸れた池のほとりに行く。廃園の池に水がないのは当然のことだが、そこにも奇蹟が起こる。ちょうど、聞こえない音楽が聞かれ、見られない視線が交差したように……。

Dry the pool, dry concrete, brown edged,  
And the pool was filled with water out of sunlight,  
And the lotos rose, quietly, quietly,  
The surface glittered out of heart of light,  
And they were behind us, and the pool was empty.<sup>12</sup>

乾いた池に日の光が満ち、ハスは蘇る。日光と水は生命の象徴、ハスは東洋では仏陀の象徴で、ここに豊饒な楽園の復活がヴィジョンとして表現される。池の表面は“heart of light”できらめく。それは『荒地』のヒヤシンスの園の時を思い出させる。ただ『荒地』では「崇高な空しさのヴィジョン」(“a vision of sublime emptiness”)<sup>13</sup>であるのに対し、ここでは「豊かさのヴィジョン」(“a vision of plenitude”)である点が違う。しかし、この池の豊かさも光の恵みによるものなので、雲がよぎると光は妨げられ、池はまた空しくなってしまう。

Go, said the bird, for the leaves were full of children,  
Hidden excitedly, containing laughter,  
Go, go, go, said the bird; human kind  
Cannot bear very much reality.<sup>14</sup>

園での神秘的なヴィジョンのあと、ツグミは彼らに再び園から去るようにいう。園で彼らが経験したものは人間の理性と感覚と時間を超えた真のリアリティであり、束の間の存在の人間はそのような



リアリティには耐えられないからだ。

## II

ニンニクとサファイアは泥の中  
埋まった車軸を凝固させる。  
血液の中で震える絃は  
根深い傷跡の下で歌い  
長く忘れられた戦いを宥和する。  
動脈に沿う舞踊  
リンパ液の循環は  
星の流れに象られ  
木の中を夏に向けて登る  
私たちは動く木の上で動き  
模様のある葉にさす光の中にいる  
そして下の濡れた床の上で聞く  
猪とそれを狩る犬が  
以前と同じ図式を追いながら  
星座の中では和解しているのを。

変転する世界の静止点で。肉でも肉でないものでもない；  
離れるのでも向かうのでもない；静止点で、そこに舞踊がある、  
けれども停止でも運動でもない。それを不動と呼んではいけない、  
そこでは過去と未来が集められている。離れる運動でも向かう運動でも  
ない、  
上昇でも下降でもない。その点、静止点がなければ、  
舞踊はないだろう、しかも舞踊だけがある。  
そこに私たちはいた、としか私にはいえない、だが、どこかはいえない。  
どんなに長く、ともいえない。それを時間の中に位置づけることになる

から。

実際の欲望からの内面の自由  
行動と苦悩からの解放、内面と外面の  
強制からの解放、けれども  
感覚の恩寵、静止しながら動いている白い光に包まれている、  
動作のない高揚、排除のない  
集中、新しい世界も  
古い世界も明らかにされ理解される、  
部分的な恍惚の完成と  
部分的な恐怖の解消の中で。  
けれども過去と未来の連鎖は  
定めない身の弱さに織り込まれ  
肉体の耐えられないような  
天国と地獄から人類を守る。

過去の時間と未来の時間は

わずかな意識しか許さない。  
意識することは時間の中に存在することではない  
しかし時間の中においてだけ 薔薇園での瞬間も  
雨の打つ東屋での瞬間も  
霧の立ち込める隙き間風の通る教会での瞬間も  
思い出される；過去と未来と入り組んで。  
時間を通してだけ時間は克服される。

第Ⅱ部は知覚の可能な具体的なもののイメージで始まる。第Ⅰ部が抽象的な時間の思索で始まり神秘的な経験を経て時間の瞑想で終わっているのに対し際立った対象を示す。

冒頭の二行はフランスの詩人、マラルメ (Mallarmé, 1842-98) の詩のエコーだ。

Garlic and sapphires in the mud

Clot the bedded axle-tree.<sup>15</sup>

“Garlic” は地上の愛、“sapphires” は天上の愛を暗示しているとみられ、“the axle-tree” は『荒地』にもみられる “wheel” のイメージに結び着き、「変転する世界の静止点」を暗示する。それは無時間の領域と時間の全世界を統合する。そして泥から星に至る総ての存在が静止点をめぐって回転するのだ。

「凝固させる」(“clot”) という言葉は、「生命に必要な血」(“life-blood”)<sup>16</sup>のイメージを暗示し、その血のイメージは詩の中心的なモチーフとして流れ続ける。人間の体の動脈に沿う踊りとかリンパ液のめぐりは、星の流れや樹液の流れといったより大きなパターンの一部としてみられ、さらに狩るものと狩られるものの残酷さのような生存競争の痛ましさを描かれる。しかし、その争いもより調和的な全体の一部を形成するようにみられる。

... the boarhound and the boar  
Pursue their pattern as before  
But reconciled among the stars.<sup>17</sup>

ついで、冒頭の “the axle-tree” の直喩に基づいて、「回転する世界の静止点」の神秘的な経験が描かれる。その「静止点」は時の外にあるので運動の外にあることにもなる。「肉体ででも肉体でないものでもない」とは生と死の間にあることを意味する。そして、「静止点」には踊りがある。踊りはより高いリアリティを示すダンテ的な象徴で、パターンとデザインを暗示する。

踊りは時間のない領域に生じ、そこでは運動も固定も意味を持たない。静止点を除いては踊りはない。いや踊りだけがあるのだ。それは人間を時間の束縛から解放し、内と外の強制から解放する。やがて人間はより高いリアリティを経験し、普通の生活では得られな

いような至福の状態に達する。感覚の恩寵と心の崇高さと集中。リアリティは一つの総合として把握されるのだ。

... surrounded

By a grace of sense, a white light still and moving

Erhebung without motion, concentration

Without elimination, both a new world

And the old made explicit, understood

In the completion of its partial ecstasy,

The resolution of its partial horror.<sup>18</sup>

終わりに詩人は、神秘的経験の外側では人間は時間の次元に束縛されていると考え、そのお蔭で肉体が耐えられない永遠の相にさらされることはないとする。

そして、時間をめぐる意識とその克服が表現される。

Time past and time future

Allow but a little consciousness.

To be conscious is not to be in time

But only in time can the moment in the rose-garden

The moment in the harbour where the rain beat,

The moment in the draughty church at smokefall

Be remembered; involved with past and future.

Only through time time is conquered.<sup>19</sup>

人間は過去の時間と未来の時間の連鎖の中で、夢の中におけるように、ほんの僅かながらリアリティを意識する。しかも、人間が十分に意識するようになるのは総てのものを永遠の相の下で見るときだけで、そのように見るようになればなるほど、薔薇園の瞬間、夕暮れ時の隙間風吹く教会の瞬間などは永遠の中の一瞬としてみられる。こうして、人間は十分な意識を持って個々の時間の意義を認め、

過去を征服するように努めれば、時間を贖うことができるようになる。

### III

ここは離反の地  
 以前の時間も以後の時間も  
 ほの暗い光の中。形を  
 透明な静けさで包み  
 永遠を暗示する遅い回転で  
 影を束の間の美に変える日光ではない  
 奪うことで肉欲的なものを解消させ  
 世俗的なものから愛情を浄化させ  
 魂を純化させる暗黒でもない。  
 充実でも空虚でもない ただ揺らめく光  
 緊張して時間に支配された顔に  
 放心によって放心から放心させられ  
 空想に満ち意味はない  
 集中のない大げさな無感動  
 人々と紙片は冷たい風に吹き散らされている  
 時間の前と後に吹く風  
 不健康な肺に出入りする風  
 以前の時間と以後の時間。  
 不健全な魂は衰えた大気の中に  
 吐き出され、無感覚なものは  
 風に追い立てられる ロンドンの陰気な丘  
 ハムステッドとクラクンウェル、キャムデンとパトニー  
 ハイゲイト、プリムローズ、それにラドゲートに吹く風に。  
 ここにはない ここには暗黒はない このお喋りの世界には。

もっと下に降りて行け、ただ降りて行け  
永遠の孤独の世界に  
世界ではない世界 世界ではないもの  
内部の暗黒  
総ての所有物の剥奪と欠除  
感覚の世界の乾燥  
空想の世界の空虚化  
精神の世界の無効  
これは一つの道 他の道も同じ  
運動の中ではなく運動からの回避  
その間にも世界は動いている  
欲望にとらわれて その砂利道を  
過去の時間と未来の時間の道を。

第Ⅲ部は“Here”という具体的な位置を指示する言葉で始まる。  
第Ⅰ部では思い出の地での神秘的な経験が描かれたのに対し、七つの丘の名があげられているところからロンドン市が考えられ、しかも光と影の描写から判断して地下鉄が題材と想定される。

地下鉄によって旅のイメージが、さらに時間の中の無目的な運動が暗示される。光のまたたきが旅人の精神的な空虚感を表わし、空しい風が紙屑同然の人間の哀れさを示す。

しかし、暗黒の思想はさらに進む。地下鉄の水準からさらに下って、お喋りの世界から永遠の孤独の暗黒の世界に入っていく。そこは全くの否定の世界であり、感覚も空想も精神も無に帰している。

Desiccation of the world of sense,  
Evacuation of the world of fancy,  
Inoperancy of the world of spirit;<sup>20</sup>

これはまさに「生きながらの死」(“a living death”)<sup>21</sup>といえよう。

ところが、否定の極みは肯定への道を開く。全くの暗黒は光の到来を予告する。最後の詩行は上方への道を暗示する。この道は「時間からの離脱の道」(“the way of disengagement from time”)<sup>22</sup>なのだ。

なお、“metalled ways/Of time past and time future”<sup>23</sup>は地下鉄の鉄道網だけではなく「人間の欲望の網」(“the network of human desires”)<sup>24</sup>をも暗示している。

#### IV

時間と鐘は一日を葬った  
 黒雲は太陽を運び去る  
 ヒマワリは私たちの方に向くだろうか、クレマチスは  
 下にそれ私たちの方に曲がるだろうか、巻きヒゲと小枝は  
 からみまつわるだろうか  
 冷たい  
 イチイの指先はよじれて  
 私たちの方に下がるだろうか、カワセミの翼が  
 光で光に答え静かになった後でも光はまだとどまっている  
 変転する世界の静止点に。

第IV部は庭園の夕暮れを歌う短い抒情詩である。静かな雰囲気の中に不思議な期待感が漂う。

冒頭の1行は、トマス・グレー (Thomas Gray, 1716-71) の有名な詩「田舎の墓地で書いた悲歌」(“Elegy Written in a Country Churchyard”) の冒頭の1行、「夕べの鐘が一日の訃報を告げる」(“The curfew tolls the knell of parting day,”)<sup>25</sup>を思い出させる。

“the sunflower”は恒常性の象徴とされ、“the clematis”は花言葉が心の美しさであり、“yew”は墓地に植えられるので死を象徴すると同時に不滅をも意味している。そうした花や木を相手に、詩人は太陽が去ったあと、どんな力が人間を守ってくれるか、問う。

そして、エリオットの全詩の中でも優れたものの一つにあげられる詩行が続く。

... After the kingfisher's wing  
Has answered light to light, and is silent, the light is still  
At the still point of the turning world.<sup>26</sup>

去りがたい夕暮れの光はカワセミの青い翼に捉えられ、昼と夜、生と死の中断のように見受けられるが、その光は回転する世界の静止点にあり、時間の拘束を脱して永遠だ。

“the kingfisher”は水からの再生とキリスト教の洗礼の古代の象徴であり、その言葉を逆にすると“The Fisher King”は漁夫王で『荒地』の基になっている聖杯伝説の象徴的な存在だ。その意味で“the kingfisher”のイメージは殊のほか重要といえる。

## V

言葉は動く、音楽は動く  
ただ時間の中で。しかし ただ生きているものは  
ただ死ぬるだけだ。言葉は話されてから沈黙に  
達する。ただ形、型に  
よってだけ言葉または音楽は静けさに  
達することができる。ちょうど中国の壺が  
その静けさの中で永遠に動いているように。  
旋律が続く間のヴァイオリンの静けさではない



それだけではなく共存なのだ  
 それとも 終わりは初めに先立ち  
 終わりと初めはいつも  
 初めの前と終わりの後にあったといおう。  
 そして総てはいつも現在だ。言葉は緊張し  
 裂け、時には衰え、重荷を負い  
 抑えつけられ、転位し、変化し、滅びる  
 不正確さで朽ち、その場にとどまらない  
 静止しない。金切り声  
 叱る声、あざける声、またはただのお喋り  
 それらは、いつも言葉を攻める。砂漠の御言葉は  
 誘惑の声に最も多く攻められる  
 葬送の舞踊の中の泣き叫ぶ影に  
 悲嘆に暮れた怪物の声高の嘆きに。

型の細部は運動、  
 信仰の十の階段の喩えにあるように。  
 欲望それ自体は運動  
 それ自体は望ましくない。  
 愛はそれ自体動かない、  
 ただ運動の原因と結果に過ぎない、  
 非在と存在の間に  
 限定という形でとらえられた  
 時間の相において以外は  
 無時間で無欲。  
 急に一筋の日光の中  
 塵が舞う間にも  
 葉陰の子どもたちの  
 忍び笑いの声が起こる

さあ早く、ここだ、いまだ、いつも——  
不毛の悲しい時間が  
前にも後にも続く途方もなさ。

冒頭の部分で芸術が時間と関連して扱われている。詩（言葉による芸術）と音楽（音による芸術）は絵画や陶磁器とは違って時間の中を進行する連続の中にある。

その詩と音楽が静止点に到達できるのはパターンあるいはフォームを通してであり、それはパターンが時間に限定されていないからだ。

こうして偉大な詩は時間の限定を超え、総ての時間が永遠に存在するような領域に到達して古典の生命を得る。

時間についていうと、終わりと始まりはただ単に続いているのではなく、「総てがいつも現在である」永遠という構造の中で解き放たれている。

芸術の媒体である言葉はいつも摩滅の危機にさらされている。変化し、滅びるときもあり、静止することはない。神の御言葉さえも砂漠では誘惑の声に攻めたてられる。

“the crying shadow in the funeral dance”<sup>27</sup>と “the loud lament of disconsolate chimera” はいわば客観的相関物で「悲しみ」(“grief”)<sup>28</sup>と「狂気」(“madness”)を示し、言葉をいやしめてしまう。

ついでパターンが取り上げられる。パターン自体は時間の外にあるので静止しているが、その細部は時間の流れと結び着いていて動いている。それはスペインの神秘家、十字架のヨハネ (St. John of the Cross) の『魂の暗い夜』(*The Dark Night of the Soul*) において神の愛の認識への魂の志向を十段の階段を上るのに喩えている

のに似ている。

ここで “Desire” と “Love” が対比される。“desire” は現世欲、情欲を意味し、神との一体化をめざして努力することは動きだが、愛はアリストテレス (Aristotle [384–322 B.C.]) の哲学からみると「不動の動者」(the unmoved Mover) で、動きの原因と結果に過ぎない。

愛は静止点と同質・同体であり、場所、時間、人間の運動それに欲望を完全に超越している。同時に、愛は、御言葉が受肉されているように、時間の中に入る。けれども、時間の相の中においては、愛は限界という形で捉えられる。つまり、愛は静止点においてだけ存在し、時間の中では存在と非在の間で捉えられるのだ。

Desire itself is movement  
Not in itself desirable;  
Love is itself unmoving,  
Only the cause and end of movement,  
Timeless, and undesiring  
Except in the aspect of time  
Caught in the form of limitation  
Between un-being and being.<sup>29</sup>

そこに急に太陽の光が園に啓示をもたらし、再び子どもたちの喜びの木霊が聞こえる。それは塵が動いている間、詩人が過去の追憶に心を委ねている間にも聞こえる。

日光の光線の中に浮かぶ塵は、静かではあるが動いているように見えるものについての美しいイメージだ。

“Quick now, here, now always —”<sup>30</sup> というのは恐らく鳥の声で、失われたと思われるものが、いつもそこにあったし、いつもそこにある、と告知する。“now” は束の間の現在を、“always” は永遠

の現在を意味する。そして、こうした超時間の啓示による洞察と高揚に比べると、その前後にわたる不毛の悲しい時間は空しく無益に感じられる。

Ridiculous the waste sad time  
Stretching before and after.<sup>31</sup>

### おわりに

詩人、エリオットは、「荒地」から苦悩の旅を続け、やがて「楽園」に到達した。それは『四つの四重奏曲』の「バート・ノートン」における薔薇園であった。詩人はその思い出の地で、「変転する世界の静止点」を直観する。

ヘレン・ガードナー (Helen Gardner) によれば<sup>32</sup>、「バート・ノートン」の主題はさまざまな方法で考えることができる。文学的な意味では「説明できないほどの悦びの瞬間」(“a moment of inexplicable joy”)、「解放の瞬間」(“a moment of release”)の知覚であり、倫理的な意味では「謙譲の美德」(“the virtue of humility”)の指示であり、神学的な意味では「恩寵」(“grace”)の暗示である。

周知のように、「バート・ノートン」は連作の第一作になる意図は持たれていなかったため、独立した作品としても鑑賞できるが、この中の時間の主題はその後の三連作の中でより深く探究されている。

「バート・ノートン」の冒頭でなされた時間の瞑想において、いつも存在している“the end”はキリスト教の救済の“the aim”<sup>33</sup>として、また、総ての現実的な考えられる状況の中に存在するような

神を示唆するものとして解釈されうる。

こうして、「バーント・ノートン」において、詩的ヴィジョンは徐々にキリスト教に基づいた意味を増し、人間のはかない生命は、「聖灰水曜日」にもあるように、「われらの平安はみ心の裡に」(“Our peace in His Will”)<sup>34</sup>という信仰を持つことによって心の安らぎを得ることができると暗示している。

〈注〉

- 1 T. S. Eliot, “Burnt Norton,” *Four Quartets* (London: Faber and Faber, 1944), p. 9.
- 2 C. A. Bodelsen, *T. S. Eliot's Four Quartets* (Rosenkilde & Bagger: Copenhagen University Publications Fund, 1966), p. 39.
- 3 *Four Quartets*, p. 7.
- 4 Constance de Masirevich, *On the Four Quartets of T. S. Eliot* (London: Vincent Stuart, 1953, 1965), p. 14.
- 5 Julia Maniates Reibetanz, *A Reading of Eliot's Four Quartets* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1970, 1983), p. 22.
- 6 *Four Quartets*, p. 10.
- 7 *Ibid.* 7.
- 8 Stephen Spender, *T. S. Eliot* (New York: The Viking Press, 1975), p. 165.
- 9 *Four Quartets*, p. 7.
- 10 *Loc. cit.*
- 11 Keats, “Ode on a Grecian Urn,” *The New Oxford Book of English Verse* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1972, 1978), p. 607.
- 12 *Four Quartets*, p. 8.
- 13 Martin Scofield, *T. S. Eliot the poems* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), p. 205.
- 14 *Four Quartets*, p. 8.
- 15 *Loc. cit.*

- 16 Reibetanz, *op. cit.* p. 35.
- 17 *Four Quartets*, p. 9.
- 18 *Ibid.* pp. 9-10.
- 19 *Loc. cit.*
- 20 *Ibid.* p. 11.
- 21 Scofield, *op. cit.* p. 209.
- 22 Bodelsen, *op. cit.* p. 52.
- 23 *Four Quartets*, p. 11.
- 24 Reibetanz, *op. cit.* p. 43.
- 25 Gray, "Elegy Written in a Country Churchyard," *The New Oxford Book of English Verse*, p. 442.
- 26 *Four Quartets*, p. 12.
- 27 *Loc. cit.*
- 28 Bodelsen, *op. cit.* p. 56.
- 29 *Four Quartets*, p. 13.
- 30 *Loc. cit.*
- 31 *Loc. cit.*
- 32 Helen Gardner, *The Art of T. S. Eliot* (London: The Cresset Press, 1949) p. 163.
- 33 Angus Calder, *T. S. Eliot* (Sussex: The Harvester Press, 1987), p. 138.
- 34 T. S. Eliot, "Ash Wednesday," *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (London: Faber and Faber, 1969), p. 98.

〈参考文献〉(注に引用の本は略す)

- Blamires, Harry. *Word Unheard*. London: Methuen & Co Ltd. 1969.
- Lair, Robert L.. *Barron's Simplified Approach to T. S. Eliot*. New York: Barron's Educational Series. 1968.
- Milward, Peter. *A Commentary on T. S. Eliot's Four Quartets*. Tokyo: The Hokuseido Press. 1968.
- Pinion, F. B.. *A T. S. Eliot Companion*. London: Macmillan. 1986.

- Preston, Raymond. *Four Quartets Rehearsed*. London: Sheed & Ward. 1948.
- Rees, Thomas R.. *The Technique of T. S. Eliot*. The Hague: Mouton. 1974.

(1990年12月8日)